

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR VALTIER JUSTINE
RECHERCHE-CRÉATION

DE L'IMPRESSION À L'INSTALLATION : ÉLABORATION D'UN RÉCIT DE SURVIVANCE

Ce travail de recherche a été réalisé
À l'Université du Québec à Chicoutimi
Dans le cadre du programme
De la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION
Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A

RÉSUMÉ

Mon travail se développe autour du concept de survivance à travers la dialectique de disparition et d'apparition. Ce travail autobiographique s'articule autour des préoccupations liées à l'absence et aux « trous blancs » qui envahissent mon histoire personnelle et familiale. L'intention est de reconstruire cette histoire éparpillée, de créer une biographie de l'absence où je dresse le portrait d'une communauté disparue qui modèle le présent. Comment construire son être avec des blancs, des pièces manquantes, des absences et des pertes ?

L'approche expérientielle que je développe autour de l'image s'articule à travers les arts imprimés par une expérimentation et une recherche liées aux dispositifs alternatifs en arts imprimés. En alliant l'impression à la photographie et à l'installation, je m'intéresse à l'image imprimée comme expérience sensible.

À travers cette recherche création, je réalise des « images-souvenirs » ce que qualifie Paul Ricœur¹ comme une forme intermédiaire de l'imagination. De ce fait, je prends en compte que cette mise en image va côtoyer la fonction hallucinoire de l'imagination. Je réactive une image par l'estampe, par ce geste, je tente de re-présenter un état du passé dans le présent. J'aborde la dimension de création par l'instauration de l'œuvre autour du concept de survivance soulevé par la pratique de l'impression et de l'installation.

Mots clés : survivance-disparition-apparition-absence — image-souvenir-mémoire-impression-installation

¹ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil, Paris, 2000

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier mon directeur de recherche Marcel Marois pour son aide, ses conseils, son partage, sa bienveillance, sa disponibilité et son humilité.

Je remercie et souligne ma reconnaissance pour les membres de mon jury, Madame Eveline Boulva et Monsieur Daniel Jean.

Je suis également très reconnaissante de proposer mon travail dans la galerie du Centre des arts et de la culture de Chicoutimi, que je remercie respectueusement.

Je tiens à remercier les personnes qui ont participé à l'élaboration de mon œuvre, et plus particulièrement Martine Valtier, ma maman pour sa sensibilité, son écoute, sa confiance et sa générosité.

Je souhaite également remercier mes collègues et artistes qui ont suivi mon parcours, pour leur écoute attentive, pour nos échanges constructifs et enrichissants : Rachel Gravouil, Benjamin Tejero, Natalia Ardila-Torres, Isabelle Duchesne, Véronique Ménard, Frédéric L. Tremblay, Louis Moulin, Natalie Birecki, Joanie Simard, Paolo Almario. Mais également toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à la conception de cette œuvre : Jean Villallongua, Murielle Mauger, Phil Stevens, Déborah Mauger, Johanna Nouchi, Nick et Irène Dedina pour leur écoute, leur sensibilité, leur générosité, leur présence.

Je suis très reconnaissante de l'apprentissage que j'ai eu lors de cette recherche-crédation et je remercie mes professeurs : Monsieur Marcel Marois, Madame Constanza Camelo-Suarez, Madame Sylvie Morais, Monsieur Jacques Perron, Monsieur Michael Lachance, Monsieur Jean-Paul Quéinnec pour leur savoir, leur écoute, leur partage et leur transmission.

Un grand merci aux techniciens du module des arts qui m'ont accompagné dans mon processus de création et plus particulièrement Stéphane Bernier et Alexandre Nadeau pour leur temps, leur professionnalisme, leur conseil et leur disponibilité.

Enfin, je tiens à remercier le soutien de l'AssoArt, le Projet du Milieu qui m'ont permis de réaliser cette recherche-crédation. Mais aussi la résidence aux ateliers Touttout qui m'a permis de développer ma production plastique.

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 Hubert Robert
Le Colisée, Rome, 1790
Peinture
p.27
- Figure 2 Christian Boltanski
Personnes — Monumenta, Grand Palais, Paris. 2010
Installation, Dimensions variables
p. 44
- Figure 3 Justine Valtier
Chemin de ton absence
Installation, Caen (France) 2016.
Dimensions variables, impressions sur tissus d'embaumement, plaques de béton
p. 44
- Figure 4 Justine Valtier
Imminente étrangeté
Installation sonore, Chicoutimi (Québec), 2017.
Dimensions variables, impressions sur tissus d'embaumement, dispositif sonore
p. 45
- Figure 5 Melvin Charney
UN DICTIONNAIRE ..., 1970-2001
Vue de l'installation à La Fondation pour l'architecture, Bruxelles, 1997
Installation à dimensions variables, 250 planches
p. 46
- Figure 6 Oscar Muñoz
"Cortinas de baño" (rideaux de douche), 1985-1986.
Installation, dimensions variables
p.47
- Figure 7 Justine Valtier
Fragment d'un espace éparpillé, Caen, 2015
Triptyque d'estampe (technique mixte : aquarelle, gravure et photolithographie)
p.47

- Figure 8 Justine Valtier
Stratigraphie, Exposition collective « Les États transitoires », Galerie de l'œuvre de l'autre, Chicoutimi (Québec), 2016.
 Installation sculpturale, dimensions variables, impressions sur plaques de céramique.
 p. 48
- Figure 9 Bill Viola
Rétrospective Bill Viola, Grand Palais, Paris, 2014
Ascension, 2000
 Vidéo, projection
 Durée : 10 min
- Figure 10 Bill Viola
Rétrospective Bill Viola, Grand Palais, Paris, 2014
Émergence, 2002
 Vidéo
 Durée : 12 min
- Figure 11 Justine Valtier
 Exposition *Surgissement de l'absence*, Centre des arts et de la culture à Chicoutimi, 2018
Palais de ma mémoire
 Installation, impression sérigraphie sur tissus d'embaumement (5m/4.50m)
 p.68
- Figure 12 Justine Valtier
 Exposition *Surgissement de l'absence*, Centre des arts et de la culture à Chicoutimi, 2018
Pont des identités
 Installation sculpturale, une colonne composée de 300 plaques de métal
 p.74
- Figure 13 Justine Valtier
 Exposition *Surgissement de l'absence*, Centre des arts et de la culture à Chicoutimi, 2018
Archives (trois objets-livres) et une pièce sonore au casque
 Impressions numériques, gravure, sérigraphie et lithographie
 p.70

FIGURES

Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6

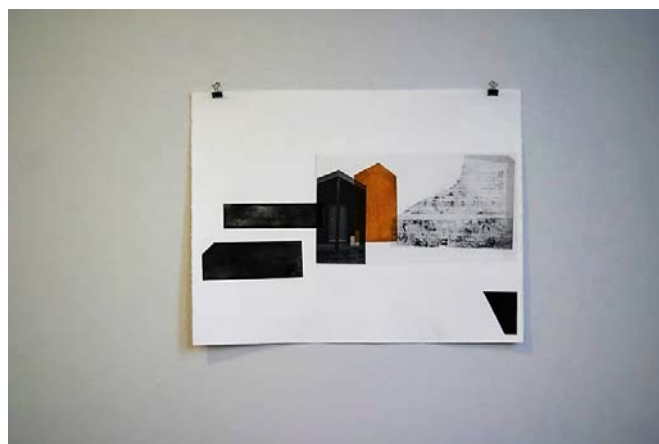


Figure 7



Figure 8





Figure 9

Figure 10



Figure 11

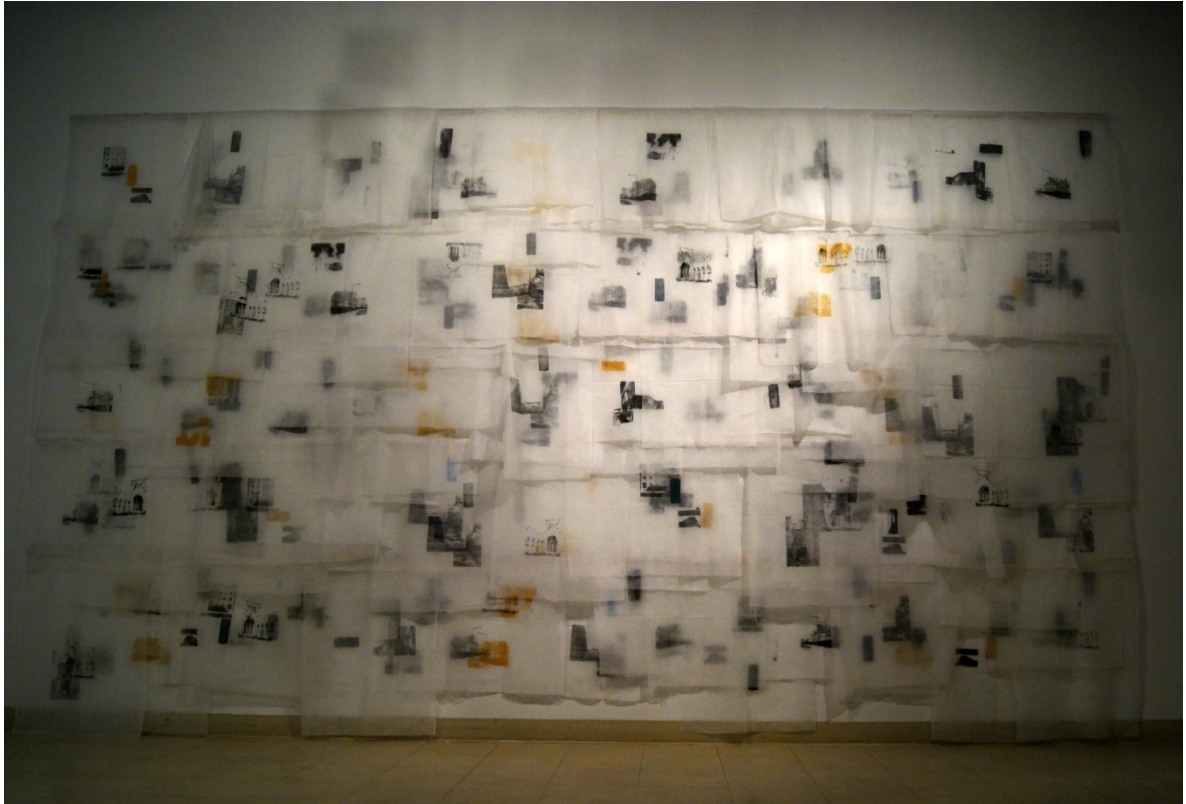


Figure 12



Figure 13



TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
REMERCIEMENTS.....	3
LISTE DES FIGURES	4
FIGURES	6
TABLE DES MATIÈRES.....	15
INTRODUCTION	17
CHAPITRE 1	
ITINÉRAIRE SINGULIER	21
1.1 GÉNÉALOGIE INDIVIDUELLE COMME OUTIL À LA CRÉATION.....	23
1.1.1 LE SOUVENIR/L'IMAGE	23
1.1.2 LE FRAGMENT.....	27
1.2 HISTOIRE ÉPARpillÉE	29
1.2.1 LE SECRET FAMILIAL	30
1.2.2 VERS UNE SURVIVANCE.....	32
1.3 PROBLÉMATIQUE.....	34
CHAPITRE 2	
LES ESPACES MENTAUX.....	36
2.1 UNE CERTAINE MÉTHODE : HABITER PAR LES IMAGES	37
2.1.1 LA TRACE	41
2.1.2 L'APPROPRIATION	46
2.1.3 L'ARCHIVE.....	51
2.2 LÉGENDES AFFECTIVES : IMAGINER POUR SE CONSOLER.....	54
2.2.1 MÉTHODOLOGIE.....	55
2.2.2 ACTE DE SURVIVANCE	56
2.2.3 L'IMPRESSION COMME RÉACTIVATION D'UN PASSÉ.....	57
2.2.4 L'ESPACE COMME RÉVÉLATEUR DE SOUVENIR.....	59
CHAPITRE 3	
LA MATIÈRE DE L'ABSENCE.....	62

3.1	L'IMPRESSION COMME CÉLÉBRATION DE L'IMAGE SURVIVANTE	63
3.1.1	L'ARCHIVE COMME PONT DES IDENTITÉS.....	67
3.1.2	CRÉATION D'UNE ZONE DE STATIONNEMENT POUR LE LIVRE	69
3.2	L'INSTALLATION COMME CÉLÉBRATION DU SURGISSEMENT	72
3.2.1	COMPOSITION DE STRATES : LES ÉCHOS DU PASSÉ.....	73
3.2.2	HYBRIDES NARRATIFS.....	75
CONCLUSION		78
BIBLIOGRAPHIE.....		80

INTRODUCTION

« Ce que je cherche avant tout à exprimer sur ce papier, ce sont les formes à l'intérieur de moi-même, les personnages et les événements dont le flot pressant a depuis toujours envahi et tissé l'étoffe de ma vie (...) »²

Je voulais me souvenir ou encore me re-souvenir de ce qui a été. Le souvenir je le retrouve, mais je le cherche aussi. Selon le lexique aristotélicien, on distingue deux mots « mnémé » et « anamnésis » pour distinguer d'une part le souvenir comme apparaissant passivement à l'esprit et d'autre part le souvenir comme objet d'une quête appelée « rappel » ou « recollection ». Comme le dit Paul Ricœur : « se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir ».³

Ma quête ici, c'était celle de chercher le souvenir. Elle s'est formée après la disparition de mon père adoptif, une véritable amputation. À partir de cette perte, j'ai commencé à m'interroger sur les disparitions, les absences et les trous blancs qui envahissaient mon histoire et mon identité.

Provenant d'une famille complètement éparpillée, nous ne connaissions aucunement nos origines, ma mère ainsi que ses 12 frères et sœurs étant pupilles de l'état⁴, l'absence faisait partie de leur quotidien. Cette famille ne formait que des bribes, des morceaux essayant désespérément de construire une identité familiale. Pour ma part, je me suis souvent vue comme un fragment ou encore comme une pièce rapportée qui ne voulait pas faire partie de cette mascarade ; de comblement d'identité par de fausses appartenances. Ne connaissant pas mon père biologique, j'ai

² Alfred Kubin, *Le Travail du dessinateur*, Paris, Allia, 2007. p.65

³ Paul Ricœur, *L'histoire, la mémoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, Essais, 2000.

⁴ Pupille de l'état : réservé aux enfants qui, d'une manière ou d'une autre, ne sont pas ou plus à la charge de ses parents et ont été confié au service de l'aide sociale à l'enfance.

été élevée par ma mère, nous étions dans un tourbillon d'absences et de trous blancs, mais cela n'avait peu ou pas d'importance. Puis cette habitude a vite disparu à la venue de mon père adoptif, qui est arrivé trop tard dans notre vie, et est malheureusement parti beaucoup trop tôt. Cette disparition soudaine a été un électro-choc, suivi d'un constat après sa mort : je vivais dans une époque de disparitions, de changements et de pertes. Je souhaitais avant tout donner un sens aux pertes.

Ma première maîtrise en Art que j'ai développée en France était dans cet effort constant de comprendre cette réalité, en essayant de reconnaître la mort et la vie par l'image. Ce travail s'est poursuivi en s'intéressant davantage aux pertes et aux absences qui nous envahissent par des secrets, par le manque d'informations ou encore par le manque d'archives. Comment se construire avec ces pages blanches, ces pertes que nous ne connaissons pas ? Comment la matière de l'absence s'articule dans ma production plastique ? Ici, ce travail s'achemine en utilisant l'acte photographique et l'estampe à la fois comme référence et métaphore, dans des œuvres conceptuelles, notamment par l'utilisation de médiums tels que la céramique et le béton. Mon travail est envisagé comme véhicule capable d'approfondir des questionnements sur l'instauration d'une dialectique entre effacement et apparition. J'aborde la dimension de création par l'instauration de l'œuvre autour du concept de survivance soulevé par la pratique de l'estampe et de l'installation.

À travers le mémoire, ma relation à l'écriture me permet de me constituer en tant que sujet actif de ma propre expérience en reposant essentiellement sur un exercice de la mémoire : « le souvenir est capable de combler les expériences dont le sujet se désole ».⁵ À travers ce récit que je vous livre,

⁵ Debray, Régis. *Vie et mort de l'image*. Éditions Folio, 1995. p.38

une articulation se fera progressivement autour de deux récits qui s'entremêlent. Ce double récit est constitué par un premier au caractère gris, qui se définit par un aspect plus intime où l'on trouve des phrases émiettées, cumulatives et qui donne l'expérience de l'écriture : « écrire c'est sentir, faire passer, c'est dans la durée du temps, endurer et même perdurer en se transformant en lieu de temporalité. C'est répéter de nombreuses fois ce qui se passe une seule fois. »⁶

Ainsi, il semble que le lecteur entre dans l'instantanéité de la narration, par la répétition et le ressassement d'un évènement, inlassablement je reprends, puis interrompt la narration avec l'autre récit, plus théorique. Cette articulation permet de créer des respirations, des silences dans le contenu de cette recherche, mais également de rendre compte de ma démarche et de mon identité éparpillée.

Le mémoire est composé de trois chapitres qui souligneront mon engagement artistique, mon cheminement, mes expériences plastiques et conceptuelles. Le premier chapitre est une métaphore d'un itinéraire singulier, l'aspect autobiographique sera souligné dans cette partie en prenant appui sur le secret familial afin d'étirer vers le concept de création, d'imagination où seront développés les questionnements de ma problématique. Afin de mettre en relation mes expériences plastiques et un ancrage théorique, on percevra une approche méthodologique expérientielle.

La deuxième partie sera considérée comme un voyage dans l'espace et le temps en répondant au cadre théorique obtenu, des références s'introduiront à ma démarche artistique afin de définir des notions principales : l'image survivante — l'archive comme pont des identités. Tout en poursuivant

⁶ Marguerite Duras, *Écriture*. Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1995. p.18

l'idée d'exposer mes tentatives de réponses dans mon parcours artistique. Le dernier chapitre prendra compte de la production artistique à travers les notions de survivance.

CHAPITRE 1 :
ITINÉRAIRE SINGULIER

1. ITINÉRAIRE SINGULIER

L'essentiel de ma pratique artistique se nourrit principalement de mon histoire personnelle, de ce fait elle est d'ordre autobiographique. L'absence a été l'élément déclencheur dans mon travail, après la disparition de mon père adoptif en 2014, la solitude est vite intervenue dans mon quotidien. Ma première réaction a été de m'écarter de la société et d'investir les lieux tels que le cimetière et la morgue qu'occupe désormais le corps du défunt. Cette retraite volontaire m'a permis de prendre conscience que de nombreuses absences hantaient ma vie et mon histoire. Ce deuil du père adoptif s'est inscrit dans le temps : « Il y a un temps où la mort est un évènement, une ad-venture et à ce titre, mobilise, intéresse, tend, active, tétanise. Et puis un jour, ce n'est plus qu'un évènement, c'est une autre durée, tassée »⁷

En prenant compte que ces trous blancs faisaient partie de mon histoire, une véritable recherche s'est organisée autour de ma famille et de mes origines à travers un itinéraire singulier. Pour ce projet, je possédais une relation consciemment cathartique avec mes recherches, mon travail d'écriture et ma pratique plastique. Dans ce parcours singulier, j'ai découvert divers chemins qui m'ont attiré par leur caractère étrange et étonnant.

Imprégnée d'un secret familial souvent de manière inconsciente, j'appartenais à une famille qui elle-même ne connaissait rien sur leur origine et leur appartenance. Je devais construire ce parcours solitaire, ajouter des couches afin de remplacer les trous blancs qui construisaient mon identité. La première vérité que j'ai connue à l'âge de 26 ans a été mes origines russes et juives.

⁷ Roland Barthes, *Journal du deuil*, Paris, Le Seuil, 1979. p.60

Comment construire un récit de son histoire lorsqu'il est composé principalement de blancs, de trous et de silence ? Je devais tout d'abord faire confiance au souvenir afin de construire ma propre généalogie.

1.1 GÉNÉALOGIE INDIVIDUELLE COMME OUTIL À LA CRÉATION

La généalogie (du grec γενεά genea, « génération » et λόγος logos, « connaissance ») est la « liste des membres d'une famille établissant une filiation » ou la pratique qui a pour objet la recherche de la parenté et de la filiation des personnes⁸. Le besoin de combler les trous blancs de mon histoire éparpillée a été le terreau de ma création. Inscrit comme trame de fond, ou cordon ombilical, le passé et le souvenir devenaient ma matière première.

À travers mon processus de création, je prends le récit narratif du souvenir d'enfance scellé par le pouvoir marquant des images mémorielles, pour construire des « petits riens » pour bâtir une nouvelle histoire. En prenant conscience que cette recherche sera toujours inachevée ou du moins toujours ponctuée de blancs, je sème mes images tels les cailloux semés par le petit poucet pour retrouver son chemin après s'être engagé dans un territoire inconnu.

1.1.1 Le souvenir — l'image

La mémoire est le point de départ.

Je me souviens de quelque chose, d'une image. Mais de quoi est-ce que je me souviens ?

⁸ Dictionnaire Français Larousse

En déchiffrant un souvenir, je cherche à comprendre, à épouser un processus de mémorisation, en temps différé. Cela exige un effort et je me rends compte que je déclenche une expérience cognitive au sens large du sensible et du conceptuel. Et c'est ainsi que je décide de me jeter dans les rouages du passé.

Je m'amène à réfléchir sur le souvenir d'une image en particulier.

Le souvenir apparaît comme affection venue à l'esprit, mais aussi comme objet d'une quête ordinairement appelée rappel ou recollection. Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir. Le "comment" tend à se détacher du "quoi", ce qui constitue une incidence majeure sur la prétention de la mémoire à la fidélité à l'égard du passé.

On se souvient d'une image, qui voyage entre mémoire et imagination. Cette dernière est à prendre avec une très grande précaution, car elle est dirigée vers le possible, l'irréel, la fiction, l'utopie, alors que la mémoire tend vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la "chose souvenue", du "souvenu" en tant que tel. La possibilité de confondre remémoration et imagination affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véritative de la mémoire. Et pourtant, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions un souvenir.

Notre mémoire est un monde vaste où des choses passées sont enregistrées, dont on se rappelle ou non. Paul Ricœur, et même plutôt Socrate dans le livre de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, prend la métaphore du bloc de cire qu'il voit comme surface où nous imprimons ce dont nous voulons nous rappeler, ce qui conjoint la problématique de la mémoire et de l'oubli. Nous

gravons, nous enregistrons au fur et à mesure de nos gestes. Nous enregistrons pour être le plus fidèle possible au passé, avec une mémoire qui est notre seule ressource de ce dont nous déclarons nous souvenir.

Dans l'enregistrement et la mémoire, deux choses se distinguent cependant : il y a, selon Bergson, la mémoire-souvenir telle que je l'ai évoquée, à savoir les choses et les gens qui apparaissent et réapparaissent sans changer. Elle est comme un évènement de ma vie, ayant une date, et ne pouvant donc se répéter. Et il y a la mémoire-habitude, avec des choses que nous avons apprises et retenues. Elle fait partie de mon présent au même titre que mon habitude à marcher ou à écrire. Ne pas avoir oublié, c'est alors ne pas avoir besoin de réapprendre, c'est un acquis incorporé au vécu présent qui est plus de l'ordre de la « Réminiscence ». C'est l'effort de rappel qui offre l'occasion majeure de faire « mémoire de l'oubli ».⁹

La recherche du souvenir témoigne d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenir. Ce n'est pas seulement la difficulté de l'effort de mémoire qui donne au rapport sa teinte inquiète, mais la crainte « d'avoir oublié, d'oublier encore, d'oublier demain de remplir telle ou telle tâche ».

Je ne comprenais pas la couleur, l'image se déforme au fur et à mesure et devient illisible. Je ne pouvais qu'apercevoir une tache et j'avais l'impression que cette image retenait mon attention plus que d'habitude. Je me suis posé la question : comment je peux savoir ce qui prend racine dans ma tête à ce moment-là ?

⁹ Bergson Henri, *Matière mémoire, essais sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 2012

Je continue à me poser des questions sur cette image si floue, puis je repère un paysage, l'eau, et ce jaune si intense. C'était la plage, le sable.

Je comprends soudainement que cet objet si improbable est le détail d'un autre souvenir : celui d'une image réelle, enfin faisant partie de ma réalité, d'une image sortant de l'ordinaire. Je devais absolument attraper cette image-souvenir en plein vol. C'est exactement ça, le souvenir fonçait vers moi, je devais donc l'attraper et prendre cette image.

J'étais entourée d'images, de photographies, de portraits d'enfance, de lieux, de voyages que je parcourais quotidiennement dans mon espace intime. J'étais surprise de voir des portraits de moi étant enfant, en prenant la pose près de la plage.

Nous arborons ces images si intimes, et à la fois, si superficielles qui sont censées nous définir. J'étais entourée d'un passé, j'étais dans mon présent, pourtant je pouvais parcourir quelques détails du passé. Je comprends que la photographie est une rencontre d'un passé au présent.

J'avais et j'ai souvent cette impression de devoir rentrer en rapport avec cet objet qu'est l'image, mais qui ne comblera jamais tout à fait mon désir de voir.

Lorsque je regarde un portrait de mon père, je ne vois pas que son portrait, son sourire, ses yeux, mais quelque chose d'autre qui n'est pas. Je ne voyais pas juste son absence.

C'est ainsi que la confection d'une image de l'autre valant pour délivrance, l'image transpose une autre réalité : l'image est à l'origine médiatrice entre vivants et morts. L'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé a cessé d'exister et impose de renoncer au lien qui le rattache à cet objet.

Mais il se produit quelque chose à partir de cette nouvelle réalité, une révolte intérieure : de ne pas oublier, de ne pas laisser cet objet partir, de vouloir qu'il reste.

Étant donné que le rapport avec le disparu fait partie intégrante de l'identité propre, la perte de l'autre est en quelque sorte une perte de soi et constitue à ce titre une étape, celle du deuil. L'éloge de la chose absente trouve naturellement son substitut dans une action censée l'évoquer, afin de la faire revivre autrement. Le travail de remémoration s'affirme comme un acte qui permet, outre au travail de deuil de s'accomplir, de céder la place à quelque chose de nouveau qui lui succédera.

1.1.2 Le fragment

Fragment, fragmenter, fragmenté, fragmentaire.

Il renvoie à ce qui n'est plus, à un non-être qui, avant qu'il ne soit fragmenté ou dispersé, avait les principales déterminations de tout ce qui est, à savoir l'identité, l'unité et la totalité. Il fait partie d'une ancienne unité qui a été brisée et défaite. Le fragment est, et reste fragment, bout de quelque chose. Il est différent d'une partie, qui elle, est déterminée et n'a pas cette valeur péjorative du reste, du débris, voire du déchet.

Le fragment peut appeler le passé en portant la trace de ce qui a été fragmenté, ce qui fait de lui une ruine ; comme il peut être l'idée contraire selon laquelle il est désormais coupé et séparé de la réalité qui s'est fragmentée. En tant que ruine, il transmet, induit une histoire passée, vraie, racontée. S'il n'est que bout, il n'en est pas moins esthétique. C'est d'ailleurs Hubert Robert (figure1) qui en est devenu un spécialiste. Pour lui, un monument antique est un monument abîmé, et ainsi

une belle colonne est une colonne brisée, une belle voûte est une voûte crevée, un chapiteau renversé.

Le fragment me fait autant avancer que reculer.

Impossible à reconstruire, il me rappelle le déconstruit, le détruit, et il me fait construire et reconstruire à partir de ce bout. Comme ce vieux bout de photo, avec un coin corné, l'autre à moitié brûlé, où le visage d'un inconnu apparaît dessus, tournant la tête furtivement.

La photo, comme fragment du réel, d'un instant qui n'est plus. J'appuie sur le déclencheur, l'image s'enregistre, et l'instant, lui, meurt. L'image s'enregistre en tant que trace.

La plus grande peur étant de ne pas tout saisir, et de n'avoir que des bouts détachés, des morceaux rattachés. Le geste lié à la mémoire. La peur de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie, peur du manque, manque de ce qui a été un tout, le dernier bout d'un tout. Par le fragment donc, je ressens ce manque, il est le reste d'une totalité perdue, n'a plus de fonction. Il questionne ce qui a été, et je le questionne pour savoir ce qu'il sera.

Le fragment nous renvoie systématiquement à l'impossibilité de pouvoir cerner les choses dans leur totalité. Le fragment est donc bien impossible à reconstruire, le tout ayant disparu, il n'est pas non plus facile de saisir son origine, sa fonction, son organisation, ou sa finalité, mais il peut se projeter. L'idée de fragment, bien plus que celle de totalité, peut révéler, dans son manque d'identité, un mode d'être au monde.

J'ai souvent eu l'impression d'être ce fragment, à la fois de tout et de rien. J'ai eu souvent cette sensation d'être le morceau d'une histoire. Mais laquelle ?

Aujourd'hui, je peux facilement identifier cette impression comme conséquence d'une identité fragmentée, une histoire éparpillée remplie de blancs et d'absences.

Afin de reconstruire cette histoire perdue, je construis des archives, des récits pour mieux cerner et comprendre le secret familial dans lequel j'ai été imprégnée.

1.2 HISTOIRE ÉPARILLÉE

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à mes origines, j'ai fait de nombreuses recherches sur les tests ADN qui pouvaient établir les origines ethniques. Je ne pouvais pas faire de test en France, il me fallait absolument une prescription juridique ou médicale afin d'effectuer un test ADN, je me suis donc tournée vers des sites étrangers. J'ai trouvé un service au Canada pouvant me donner certains résultats, certaines portions d'ADN peuvent être liées, avec plus ou moins de fiabilité, à des zones géographiques particulières. À travers les recherches, j'ai compris que nous possédions divers marqueurs dans notre ADN qui permettent d'obtenir un tableau précis. Après avoir fait un test de puces de génotypage, les résultats ont pu établir de nombreux segments de chromosomes que l'on retrouve principalement en Russie, de ce fait il m'a été donné comme résultat que 73 pourcent de mon ADN est composé de gènes russes. C'est ainsi que j'ai découvert à 26 ans, mes premières origines russes.

Ne sachant pas mes origines paternelles et celle du côté maternel (ou du moins très peu), il m'était très compliqué de construire avec cette histoire éparpillée et inconnue. Je me suis donc attachée au souvenir d'enfance de ma mère, à travers des photos, des interviews, des lettres et des lieux.

Il m'a fallu une année pour comprendre que ma première amputation a été celle du père.

Le père

Le père biologique.

Je n'ai jamais connu mon père biologique. Ce blanc dans ma vie a toujours été un poids, une douleur que je ne comprenais pas. C'était tabou, silencieux. Le temps est devenu comme un secret à ne jamais révéler.

1.2.1 Le secret familial

Le secret

Il y a plusieurs secrets, il y a des secrets que l'on se cache à soi-même pour ne pas s'avouer ses démons les plus profonds. Le secret c'est aussi une manière de se dire que l'on a des pensées à soi, cachées au plus profond de nous. Pour ma part, j'ai eu souvent l'impression que mes secrets savaient se construire des espaces pour échapper au monde extérieur. Ils vivaient repliés dans la couche la plus profonde de mon être. Mes secrets sont cette partie incompréhensible, une énigme intérieure dont je n'ai pas connaissance, mais qui existe bien, tapie au fond de moi. Les secrets font partie de mon être.

Pourtant il existe des secrets indépendants de ma propre volonté.

Étymologiquement, le secret est quelque chose qui est retenu à l'écart des autres et du monde. Le secret est le fondateur de ma vie psychique, le secret a été imprégné dans ma vie depuis ma naissance. De ce fait, il fait partie de moi, de mon être.

Le secret de famille devient un conflit composé de silences, de blancs. Ce secret pèse lourd et est ancré en nous. Il est interdit de le savoir, comme il est interdit de pouvoir l'oublier. Ce secret exerce une véritable fascination, il est un état, une émotion, un ballon à percer.

Serge Tisseron dit que « Les secrets de famille ricochent entre les générations, un peu comme un caillou plat lancé parallèlement à une surface d'eau rebondit en dessinant à chaque fois des figures différentes jusqu'à disparaître totalement après quelques impacts ».¹⁰ Le secret devient alors une raison pour chercher à combler l'histoire inconnue, celle que l'on ne m'a jamais racontée. Je peux comme sentir, ressentir des drames, des tragédies, des peurs et des angoisses qui me sont laissées en héritage, mais inconnus. Il est difficile pour moi de me dire que ce flou auquel je suis confrontée influence sans arrêt mon identité et ma trajectoire.

Je suis née au cœur de cette masse complexe faite de joies, de regrets, d'abandons et de secrets. Cette masse où les histoires se croisent en permanence. Je porte en moi cette partie d'une histoire encore inconnue.

Rien ne me permet de me débarrasser de cette absence, de ce vide qui est inscrit en moi. Je comprends que les secrets sont des parties vivantes en moi. Cette masse énorme et profonde, qui semble à tout

¹⁰ Serge Tisseron, *Les Secrets de famille*, Paris, PUF, 2011 (col. Que sais-je ?). p.14

jamais enfouie et inconnue, je cherche avant tout à en résoudre son énigme. Malgré qu'elle soit enfouie, elle ne m'est pas entièrement étrangère. Ici, il ne s'agit pas seulement de moi, mais de mes proches, de mon cercle familial.

Je me laisse souvent croire que l'histoire familiale est une énigme qu'il faudrait résoudre pour m'alléger. La mémoire familiale, comme la mémoire personnelle ou individuelle, détient sa part d'ombre. Mes secrets familiaux m'ont poussée à me construire, me raconter un semblant d'histoire à travers une recherche intensive d'origine et de lieux.

1.2.2 Vers une survivance

S'inscrivant dans une démarche identitaire, mon rôle « d'artiste-chercheur » tente de mettre au jour des histoires et mécanismes de survivance qui convoquées dans une pratique plastique, permettent d'assumer le passé. Lors de cette étude, certains paramètres apparaissent significatifs, tels que le temps, la mémoire et la filiation. La première démarche établie a été d'édifier des passerelles entre le présent et un passé plus ou moins lointain. Ils s'enracinent dans le vécu expérientiel ou sensoriel.

Je me suis principalement intéressée aux souvenirs d'enfance de ma mère, à son parcours et ses choix de vie, comme éduquer une petite fille seule, sans jamais prononcer le nom du père. L'apparition du père biologique est intervenue plus tard dans ma recherche, cela ressemble d'ailleurs à une déambulation sur les traces du père. Souvent, ces traces prennent la forme d'archives que j'articule en divers dispositifs qui permettent une reconstruction mémorielle où s'enchevêtrent l'histoire personnelle de Martine Valtier (la mère), du père encore inconnu et celle des lieux. Chacun de ces dispositifs constitue une tentative singulière de rappel du passé où les archives ont des présences diverses (matérielles-immédiates-dé/rematérialisées).

« L’art, c’est l’enfance, voilà. L’art, c’est ne pas savoir que le monde existe déjà, et en faire un. Non pas détruire ce qu’on trouve, mais simplement ne rien trouver d’achevé. Rien que des possibilités. Rien que des désirs. Et tout à coup être accomplissement, être un été, avoir du soleil. Sans en parler, involontairement. Ne jamais parfaire. Ne jamais avoir de septième jour ».¹¹

Je voulais « commencer au plus près de moi », pour raconter une expérience, pour faire empreinte. Je me suis plongée dans mon enfance, puis celle de mes proches, de ma famille que je ne connaissais pas encore. Je cherchais à faire survivre « nos images ».

Comme le montre Walter Benjamin repris par Didi-Huberman : « Les images sont nos survivantes : non pas seulement (parce) qu’elles se tiennent devant nous au-delà d’une mort passée ; mais encore parce qu’elles nous suscitent, nous bouleversent, nous ouvrent au-delà de toute vie – et, donc, de notre propre vie – présente. En cela, survivance et enfance sont inséparables ».¹²

Je me devais d’assumer ce temps passé.

J’acceptais finalement de me rendre sur les traces de mes ancêtres. Face à cette nouvelle histoire, je transfigurais mon acte de « regard » par la création. Par des images collectées, comme des pellicules enfantines faites de deuil et de désir, qui gardent *ça* en mémoire, mais qui par leur composition transposent mon regard poétique dont le tâtonnement et l’expérimentation puissent faire apparaître autre chose que l’image.

J’avais le désir d’habiter le monde avec les images, de le rendre connaissable.

¹¹ Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes, Essais sur l’apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 190

¹² Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes, Phalènes, Essais sur l’apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 191.

Au fur et à mesure de mon parcours, j'ai compris que l'espace et l'image étaient comme liés. Je ne savais pas encore comment, mais j'avais le sentiment que les lieux étaient des vestiges de cette « survivance ». Je ne considérais pas mon passé, ma généalogie comme une chronologie d'évènements, ni l'instance temporelle, mais plutôt l'espace de représentation d'une pensée soumise à la temporalité.

1.3 PROBLÉMATIQUE

Mon projet se fonde sur mon histoire personnelle à travers des préoccupations liées à la perte. En prenant conscience de cette appartenance, mon sujet se construit sur des éléments intimes, des « états » qui deviennent mes principaux outils d'expression.

Ma perception de ma réalité, de mon histoire personnelle sera essentielle pour cette création, en prenant comme point de départ, la disparition du père adoptif comme expérience de la perte ; un besoin ou plutôt une révolte intérieure est apparu : de ne pas oublier. À travers cette quête de la mémoire ou du moins de ne pas oublier, j'ai pris conscience que j'étais cernée par des pertes, des disparitions, des blancs et des absences.

Ici, le secret familial est devenu une véritable fascination dans ma recherche-crédation, il est un état, une émotion et bien souvent un besoin de chercher à combler l'histoire inconnue, celle que l'on ne m'a jamais racontée. L'intention était de reconstruire cette histoire éparpillée, de créer une biographie de l'absence où je dresse le portrait d'une communauté disparue qui modèle le présent. Comment construire son être avec des blancs, des pièces manquantes, des absences et des pertes ?

Mon processus de création qui fait état de la disparition et de l'absence se transmet par la dynamique de ces deux médiums : l'impression et l'installation.

À travers cette recherche, l'analyse sur le déroulement de ma pratique artistique est considérée en tant que véhicule capable d'approfondir des questionnements sur l'instauration d'une dialectique entre effacement et apparition à travers le concept de survivance. Afin de pouvoir comprendre, de donner un sens aux pertes, je tente d'acheminer mon travail de recherche création vers l'élaboration d'un récit de survivance.

Mais en quoi ces deux médiums peuvent transmettre le concept de survivance ? Comment la matière de l'absence peut-elle être activée dans une production plastique ? En somme, l'objet de ma réflexion tant vers cette question : de l'impression à l'installation, comment la matière de l'absence, peut-elle être activée en récit de survivance ? À travers cette problématique, il y a une volonté de trouver lors de cette recherche, une forme entre ces deux pratiques qui puissent articuler le concept de survivance.

CHAPITRE 2
LES ESPACES MENTAUX

2 LES ESPACES MENTAUX

Ce que je nomme ici les espaces mentaux ce sont ces espaces où viennent s'intégrer des images de soi (de mon histoire éparpillée). Lorsque je parle d'images de soi, j'entends par là, des figures, des symboles, mis en avant de différentes manières dans divers espaces.

En créant un objet, une pièce, une image, je prenais conscience de son empreinte et de sa trace. Mes premières questions dans le domaine artistique se sont concentrées sur la notion d'empreinte : est-ce qu'il restera une empreinte de mon histoire ? Comment ces empreintes peuvent se matérialiser dans un langage poétique ?

Dans ce cheminement artistique, mon vocabulaire esthétique s'est articulé autour de l'impression et de la sculpture comme métaphore « in situ » que je situe dans des espaces aussi bien physiques que mentaux, qui traitent de la mémoire, du fragment et de l'identité.

2.1 Une certaine méthode : Habiter par des images

Pour moi, il m'était impossible de faire une œuvre qui ne dise rien.

IMPOSSIBLE.

Dans mon atelier, j'effectue un tri sur les images collectées. Certaines images ne disent plus rien. Sorties de leur contexte elles se taisent, leur essence était dans le moment, elles n'ont rien à faire, rien à dire dans ce nouveau contexte. D'autres continuent de vibrer. Puis arrive ce moment magique où deux images se rencontrent. Ou la vibration de ces deux images provoque quelque chose qui les

dépasse. Et au fur et à mesure de la composition, le message apparaît clairement. Le sens de l'œuvre se fait. Sans que je l'aie voulu.

J'abordais le monde à partir d'une certaine conscience « après-coup » de ce qui me touche et m'atteint. Mon processus de création saisit cette « atteinte »¹³ qui est au « fondement même d'une expérience, de nature non seulement esthétique, mais psychique également ».¹⁴ Ici, l'atteinte s'est produite avant tout sur mon corps, j'étais poussée à aller trouver, creuser mes origines, comme le dirait Barthes avec son fameux punctum : « ce n'est pas moi qui vais le chercher, c'est lui qui part de la scène comme une flèche et vient me percer ». ¹⁵

Je pouvais ressentir cette flèche, je pouvais effleurer cette chose étrange, une source que je n'arrivais pas à identifier, une inspiration insaisissable et séduisante.

Cette chose étrange s'articulait lors de ma production plastique, j'avais souvent l'impression de rentrer dans une méditation performative : j'encre mon rouleau pour ensuite le faire intervenir sur mon typon, et je passe la presse sur la feuille afin de faire révéler l'image. Le temps s'arrête et je suis comme illuminée lorsque l'image apparaît sur la feuille de papier, de tissus, ou de métal.

J'avais conscience que cette recherche ne serait jamais complète, toujours fragmentaire. J'ai donc commencé ce travail de recherche en dressant des listes, des dates, des évènements, cueillis et recueillis des couleurs de pierres et de ciels, des odeurs, des visages, écouté des silences. Je cherchais des traces pour en créer d'autres.

¹³ Josée Leclerc, *Quand l'image s'écrit, Figures de l'atteinte dans le témoignage d'artistes*, Éditions Liber, 2012

¹⁴ Josée Leclerc, *Quand l'image s'écrit, Figures de l'atteinte dans le témoignage d'artistes*, Éditions Liber, 2012, p. 22

¹⁵ Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, 1980, p.48-49

À travers mon expérience se forme un travail autobiographique, qui se figure dans un récit phénoménologique. Je tente de m'appuyer sur l'auto ethnographie, proche de l'autobiographie, des récits du soi, des récits de vie qui se caractérisent par une écriture du « je » qui permet un aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi. Je fais donc partie intégrante de la recherche, je suis dans un travail d'articulation entre ma posture de chercheur et d'artiste, ici, les deux savoirs se complètent.

La première étape de ma recherche s'est orientée vers la compréhension de cette histoire éparpillée, un moment exploratoire en prenant conscience de la problématique et du contexte. Afin de saisir cette étape, il était nécessaire de pouvoir m'immerger dans le contexte d'origine (La France, l'Allemagne, l'Italie et le sud de la France) pour collecter des données, des photographies, des traces et des récits.

Je me suis donc attardée sur deux sources temporelles principales dans cette recherche : les souvenirs issus du passé. En utilisant des récits sous la forme du « je me souviens »¹⁶. J'ai tout d'abord demandé à ma mère de se souvenir des expériences de son enfance à travers les lieux qui lui était importante.



Photographies prises en juillet 2018
Appartement de Martine Valtier
6 cité libérée, Colombelles
Intérieur de l'immeuble (carrelage au sol)
Façade extérieure de l'immeuble

Montage — collage — décomposition

¹⁶ Georges Perec, *Je me souviens*, Édition Hachette, 1998

Cette étape m’a permis de cerner un peu plus cette image « résistante-survivante ». En allant sur ces lieux d’enfance et en gardant comme première trace : la photographie. Ce processus d’enregistrement des données photographiques passe par le mouvement, par une mémoire corporelle, liée au parcours que j’ai fait en Europe.

France.

De ce mot à peine écrit sourdent l’odeur et le goût de mon enfance.



Photographie prise en juillet 2018
Composition d’une “image souvenir”
6 cité libérée, Colombelle, France

Composition — Montage — Découpe



Photographies provenant de l’album familial, juin 2018
Date de la photographie : Inconnue
Lieu de la photographie : Inconnue
Personnes sur la photographie : inconnues

2.1.1 La trace :

Je marche. Je parcours.

Longtemps.

Je suis mes pas, je déambule dans les rues, dans les parcs, les jardins. Tout ce que j'entreprends est un pas de plus vers la fin. Une accumulation de gestes me faisant avancer, regarder, penser, me souvenir.

Nous accumulons et nous vivons à partir de ce que nous laisse le passé, à partir du restant. C'est ce qui devient notre base constructrice, et à notre tour nous créons d'autres traces, physiques et virtuelles.

Trace passée,

présente,

future

Une marque, une empreinte restée de quelque chose, en quantité plus ou moins importante.

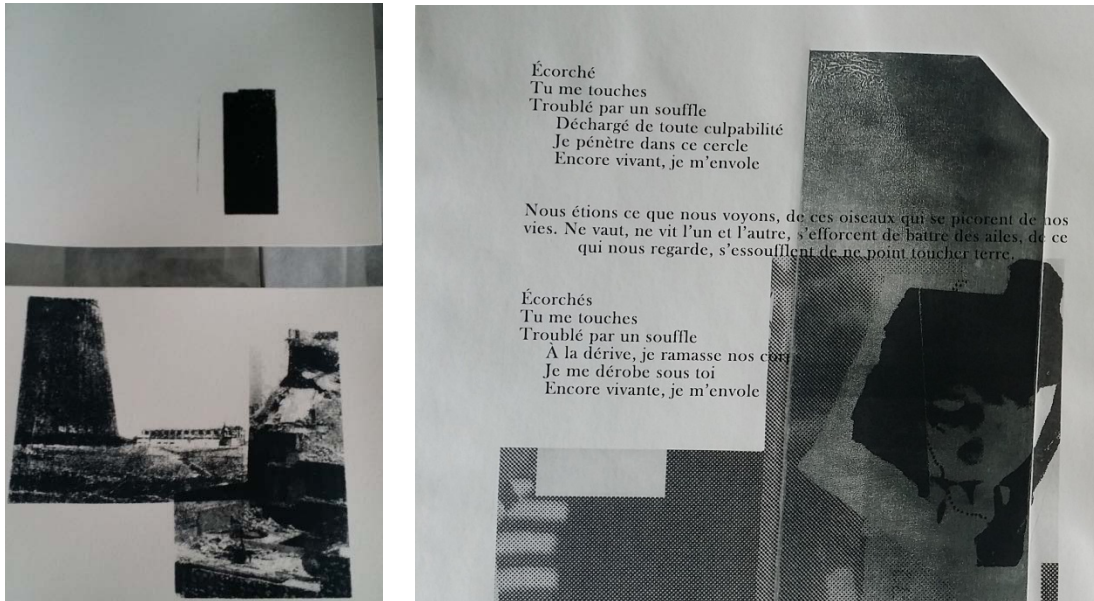
La trace, autant physique que virtuelle, nous entoure depuis toujours. Il y a cette trace de doigt marquée dans la glaise sèche, cette empreinte de chaussure enfoncée dans le bitume frais. Il y a cette trace au mur, dessinée par un excédent de lumière.

Entre mémoire et imagination. Entre présence et absence, entre éphémère et éternel, entre physique et virtuel.

Devoir de mémoire et devoir de ne pas oublier.

Pour Walter Benjamin, « la trace est l'apparition d'une proximité, quelque chose de lointain »¹⁷ qui apparaît comme secondarité de cette chose. La trace, par rapport à la chose première, est une présence pour la chose absente. Elle est vue comme une structure de signes.¹⁸

Comme l'archive, la trace est autant concernée par le passé que par l'avenir. Elle n'est pas le mélange entre présence et absence, ni le passage entre présence et absence, ni la présence de l'absence. Trace, marque, empreinte sont le reste d'une chose ou la création d'une autre.



Composition des premières archives :
Photographies prises en Allemagne en juillet 2018 et collecte des albums familiaux

Fragment – structure – écriture automatique — impression – répétition - accumulation

¹⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, 3^e édition, Paris. 2006

¹⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, 3^e édition, Paris. 2006

J'entends plus la trace comme secondarisée, venant d'une absence, d'un passé, témoignant de ce qui a été, elle nous rapporte objets, évènements, Histoire et histoires.

La trace comme mémoire qui nous fait avancer. Partout. Tout le temps. Le monde qui nous entoure vit en s'appuyant sur le passé. Nous gardons et regardons les traces pour avancer.

Peintures,

dessins,

écrits,

mémoire,

architecture,

Elle traverse le temps,

La trace, comme le reste des données, passe de l'unique au multiple. Mais ne devient-elle pas à un moment fantôme, vague souvenir dont on ne se rappelle plus les détails, les contours ? Marque du temps. Témoin d'un passé

Perdurer.

Cette obsession de ne pas oublier par la trace rejoint le travail et le processus de création de l'artiste Boltanski. De la collecte d'objets quotidiens exposés dans des vitrines jusqu'aux installations les plus monumentales, Christian Boltanski a l'obsession de sauver l'humanité de l'oubli. La collecte et l'archivage sont les obsessions majeures de cet artiste, comme si l'accumulation pouvait venir conjurer l'inexorable perte qui touche chacun dans son expérience du temps. Dans le temps et le

lieu de son exposition, chaque œuvre est une pièce qui se joue grâce au public, puis retourne au néant, ne survivant alors que dans la « petite mémoire » du spectateur.

Une des œuvres les plus significatives selon moi, était *La Monumenta Personnes* en 2010 (figure 2) dans la nef du Grand Palais, cette expérience a été une vague intense d'émotion, à la fois vivifiante, déstabilisante, enrichissante et perturbante. Je me souviens que cette œuvre se voulait glaciale, rythmée par le son des battements de cœurs que l'on ne pouvait imaginer autrement que morts en circulant dans ces allées, traçant un chemin entre des champs de reliques, sous l'œil mécanique de la gigantesque grue, arrachant quelques vêtements pris au hasard du sommet d'une butte. Pourtant, aux frontières de cette mort froide, se trouvait un refuge : des cabines où l'on était accueilli pour y enregistrer les battements de son propre cœur. Ainsi, chacun vivait à la fois la mort des autres et une possible survie.

Puisant dans l'esthétique fantomatique de l'artiste, mes projets plastiques oscillent dans l'entre-deux : la présence et l'absence dans le choix de mes médiums (le béton, le tissu, la cendre). Mais aussi par l'idée de cette « petite mémoire » qui confronte la disparition. Cette influence artistique s'articule dans mon travail par le choix des médiums et cette volonté de créer une esthétique fantomatique. La plus significative est l'installation faite lors de ma première maîtrise en France, en juin 2016 : *Chemin de ton absence* (figure 3). L'installation est composée de 60 morceaux de tissus photolithographiés suspendus dans l'espace de l'atrium de l'ESAM¹⁹. Chaque tissu provient de tissus mortuaires que l'on utilise pour embaumer les morts, ceux-ci obtiennent l'empreinte d'une image d'un paysage produit en photolithographie, avec au sol, des plaques de béton reproduisant

¹⁹ ESAM : École Supérieure d'Art et Médias de Caen, France.

des allées géométriques. Le spectateur déambule dans cet espace, les tissus bougent comme des fantômes vivants à chaque passage du regardeur.

Lors de ce projet, j'avais l'impression de rester trop à la « surface » de mes intentions, je voulais *créer un espace réactif*, et il me semblait que cette installation n'avait pas pris tout le potentiel du lieu et des matériaux.

À travers ma seconde maîtrise faite à l'UQAC en 2017, je voulais réutiliser mes tissus mortuaires, reprendre divers éléments du projet *Chemin de ton absence*, mais en travaillant sur « l'espace réactif ». Le projet *Imminente étrangeté* (figure 4) a été une exploration pour cette seconde maîtrise. Ici, l'objet des tissus imprimés a été repris et suspendu dans un espace obscur. À travers mes expérimentations, j'avais compris que le rôle de la lumière et de la scénographie de mes projets était essentiel. Il me semblait que l'intervention de l'obscurité permettait une tension plus forte avec le spectateur, et une restitution plus significative de la transparence avec la mise en scène de la lumière. Lors de cette expérience, je prolonge mon travail sur l'image, sur l'impression comme technique qui permet la réactivation.

En continuant sur la capacité des images à retenir la mémoire, je me suis interrogée sur le médium qu'est le son. Permet-il, lui aussi de retenir la mémoire ? Comment le son permet lui aussi de rendre un espace *réactif* ? Cette première expérience avec le son me permet de développer un univers à la fois familier et étrange. L'intérêt du dispositif étant d'organiser deux médiums, tels que le son et l'impression sur tissus en mettant en valeur leurs associations poétiques.

Ce nouvel élément dans mon travail de création a été important dans mon parcours. Ma première expérience avec le son m'a permis de constater que le son permettait également d'être un élément

« réactif ». Comme une nouvelle matière que je pouvais inscrire dans l'espace et le temps et saisir des frictions.

2.1.2 L'appropriation

Il semble qu'aujourd'hui tout est reproductible, tout est également déplaçable, comme le soutient Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.²⁰ En multipliant les reproductions, l'existence en masse remplace l'unicité de l'œuvre. Il est alors devenu plus que commun que de prendre, de s'approprier et de modifier.

À travers le travail de l'artiste Melvin Charney (figure 5), je retrouve l'idée de l'appropriation par le travail de compilation d'images que l'artiste fait, principalement de journaux où l'intention est de créer une rencontre avec l'architecture et l'actualité. Imprégnée de ce travail, je rentre en résonnance par la composition de l'image et son processus de compilation, dont le résultat chez Melvin Charney s'apparente à une cartographie de l'actualité mêlant le lieu, l'architecture et la mémoire.

Ma relation à l'appropriation s'organise autour d'une collecte de données, d'images, d'articles, de photographies, de couleurs qui s'articule par la suite dans un travail de composition d'images, de nouveaux récits qui s'intègrent à travers mes propres préoccupations telles que la mémoire et l'absence. Cette appropriation se retrouve principalement par l'impression (gravure, sérigraphie, lithographie), ce médium me permet de créer une nouvelle image avec la question du multiple et

²⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia ; Édition : 2e édition 2011.

de la répétition. Le sens même du travail réside dans cette répétition : à partir d'un déjà-là, il s'agit de produire un objet second, autonome et achevé en soi. Ce qui m'interpelle ici c'est le travail du geste, la patiente transformation d'une reproduction en une peinture ou une sculpture lui accorde une nouvelle matérialité. Ce qui m'engage dans ce processus, c'est de tenter de reproduire non seulement une image, mais un geste antérieur. C'est ici que le souvenir est essentiel, le souvenir de ce geste antérieur, le répéter inlassablement, de pouvoir saisir ce souvenir. Ce processus s'articule avec un travail de remémoration ou plutôt l'idée de penser la remémoration, c'est-à-dire la représentation d'un passé après un constat de sa disparition.

D'une autre manière, je suis sensible à l'identité visuelle de l'artiste colombien Oscar Munoz (figure 6), par son univers fantomatique. Bien loin d'une fixation éternelle, les images réalisées par l'artiste se dissipent, changent, disparaissent comme une trace de buée sur un carreau. Dans son travail, la photographie n'est alors plus uniquement la trace d'un instant passé. L'image n'est plus inerte, elle n'est plus seulement la trace d'un instant révolu. Elle vit. Elle vit de manière éphémère comme les vidéos réalisées par l'artiste.

L'œuvre la plus significative dans mon processus d'appropriation est *Fragment d'un espace éparpillé* (figure 7) créé lors de ma première maîtrise en art dans le cadre d'une recherche sur le souvenir et la notion de fragment. J'ai élaboré une série d'impressions à technique mixte (gravure et lithographie).

Dans ma base de données où sont assemblées plusieurs images, morceaux, bribes de journaux, de papiers à diverses textures, collectées depuis plusieurs années. Je sélectionne plusieurs images, je coupe, découpe, déchire pour reconstruire une nouvelle composition d'image. Progressivement, je trame mes images avant de passer à l'impression. Ici, je m'absorbe de plusieurs sources, de divers états, pour y faire jaillir une nouvelle image qui est volontairement fragmentée dans l'espace de la

feuille, avec une structure géométrique faite en gravure par la technique de l'aquatinte de manière répétitive.

Une autre pièce dans mon cheminement artistique s'organise également sur l'appropriation d'image d'archive : *Stratigraphie* (figure 8). À travers ma deuxième maîtrise à Chicoutimi en 2016, lors d'un atelier de production, nous devons élaborer un projet autour du thème : les états transitoires. Ce terme « d'états » s'entremêlait avec mes propres préoccupations sur des situations intermédiaires, sur l'idée d'une disparition et d'une nouvelle réalité pas encore totalement établie. Mon premier intérêt lors de cette production a été la curiosité de la trace, de l'empreinte d'une image et de la perception de cette réalité.

Je puisais dans l'histoire de ma perte, celle de mon père. Le projet s'est articulé autour d'une installation ayant comme matériaux principaux : la céramique, l'impression et la photolithographie. L'œuvre est composée de plusieurs plaques de céramiques au format de 30cm/30cm ayant la trace d'une photolithographie inscrite dessus. Progressivement la sérialité montre une variété d'images tirées d'un lieu précis : le cimetière (le dernier lieu où repose le défunt) et d'un objet précis, les portes qui cloisonnent cet espace de recueillement. La multiplicité des images, parfois floues, altérées lors du transfert, crée une sorte de trame narrative non linéaire, et appelle à un récit de l'affect.

Fascinée par la manière dont nous construisons nos espaces et comment ceci conditionne notre rapport au monde et à notre mémoire. Je me suis attardée sur le lieu du cimetière dans sa diversité comme un site transitionnel et qui dégage une poésie formelle.

Mon souhait était de reprendre les codes architecturaux de colonne, ainsi, mes plaques de céramique dressaient un cylindre s'allongeant du plafond au sol. Composé comme une métaphore d'un espace lui-même transitoire accompagné d'états, constituée par les « images-souvenirs »²¹ que sont les images lithographiées et par la composition des objets que sont les céramiques.

La plaque de céramique est le symbole d'un fragment d'un mur que je construis progressivement, ici, les objets de céramiques ne se présentent pas comme des vestiges d'un passé complètement révolu, mais comme une tentative de préserver vivant ce qui n'est pas encore tout à fait disparu.

Les répétitions des plaques de céramiques portent sur le passage du temps et tissent un parallèle entre le caractère éphémère des choses et de la vie. Évoquant le passé et le présent, convoquant la réalité et la fiction, le dispositif tisse une histoire partiellement trouée qui rend compte que le souvenir même très personnel, s'altère au fil du temps, mais peut toujours se remodeler, se réinventer et se reconstruire.

Pour cette recherche-crédation, j'ai élaboré ma pratique plastique autour de l'appropriation d'images collectées lors de mon parcours en Europe en y intégrant une structure fragmentée avec un intérêt pour les lieux, bâtiments et architecture. À la recherche de mes origines, je me suis concentrée sur les lieux précis où logeaient mes ancêtres du père biologique. En capturant ces maisons, usine, je creuse des strates du passé et souhaite les réactualiser à travers l'impression. Je suis restée quelques semaines en Allemagne, à la découverte de plusieurs personnes connaissant le père biologique.

²¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, Essais, 2000.

J'ai eu souvent l'impression d'être en chasse, une chasse aux souvenirs instables. Cette instabilité me fait revenir à l'idée du fragment : impossible de cerner les choses dans leur totalité.

Je me suis fixé le but de conquérir des lieux communs. Comme un besoin de comprendre intimement les lieux où j'avais été, mais surtout où mes ancêtres avaient vécu. À travers cette vision, j'avais l'impression de ré apprivoiser ma mémoire, de la faire mienne.

J'organise mes idées et je souligne un parcours, puis je fais l'inventaire des lieux avec des dates.

Le 4 juillet 2017 : Paris — Francfort / Francfort-Heidelberg

Train entre Francfort — Heidelberg : Je ne sais pas pourquoi, mais chaque fois que je prends le train, je suis incapable de me souvenir de ce que j'ai fait entre le moment où je suis montée et celui où je mets le pied sur le quai de la gare. Comme si ce temps-là était une pure perte. Le train est silencieux, calme. Un temps hors du temps.

Le 5 juillet 2017 : Heidelberg

Je suis rentré en correspondance avec une tante du côté paternel depuis mars 2017. Je pars pour faire sa rencontre.

Première rencontre (Friedrichstraße 169117 Heidelberg) : Un certain romantisme dans les bâtiments de cette ville. Cette femme que je rencontre vit dans le vieux quartier de la ville (Altstadt). Je suis surprise de voir quelle loge près de la gare, un train qu'elle peut voir de sa fenêtre de la cuisine. Nous restons dans la cuisine, observant les albums photo de cette famille. Le train défile devant nous.

Le 6 juillet 2017 : Heidelberg

Deuxième rencontre : Je découvre des photographies d'enfants, j'observe ces images d'inconnues, de fantômes. Je reste attentive sur une image, un enfant devant une maison de campagne. C'est mon père lorsqu'il avait 5 ans dans une petite ville : Hirschhorn.

Silence



Album photo : Allemagne

De gauche à droite :
- Inconnues
- Le père biologique
- La tante d'Altstadt

2.1.3 L'archive

L'archive est réduite trop souvent comme le souligne *Mal d'archive, une impression Freudienne* de Jacques Derrida²², à l'expérience de la mémoire et retour à l'origine, mais aussi l'archaïque et l'archéologique, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu. Extériorité d'un lieu,

²² Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 2008

mise en œuvre topographique d'une technique de consignation, constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité, telle serait la condition de l'archive.

S'installant souvent dans la scène de la fouille archéologique, son discours porte d'abord sur le stockage des "impressions" et le chiffrage des inscriptions, mais aussi sur la censure et le refoulement, la répression et la lecture des enregistrements.

J'ai voulu de manière viscérale conserver tout ce qui pouvait m'entourer. Comme obsédée par la collecte et la sauvegarde de mon histoire. Je me suis vite rendu compte que ce n'était pas suffisant.

Il fallait que je fasse une fouille de mon histoire, retrouver les lieux de mon identité souterraine. Lorsque j'ai appris pour mes origines, un véritable changement s'est organisé dans ma vie et dans ma routine d'écriture et de sauvegarde. J'étais effrayée de voir que mes origines, une partie de mon identité, n'existaient pas ou du moins n'existaient plus.

Hantée.

J'étais hantée par cette vérité, je devais absolument rassembler ces informations, de reconstruire comme Benjamin le « journal de ma vie ». Les archives, une lutte contre ruine et temps, visent plus que la sauvegarde ou le simple inventaire d'un savoir. Mes archives représentent une réserve d'ébauches, de pensées, d'images, visant autant à être conservées qu'employées de manière productive et situées dans le présent.

Le rapport que j'entretiens avec l'archive se rapproche de Derrida, la voyant, non pas comme faisant partie d'un passé, mais comme étant futur, concernée par sa propre survie. Ces fragments renvoient alors directement aux spécificités de production, aux méthodes de pensée et d'écriture.

Le rapport de l'archive et le statut de l'auteur est intéressant dans l'œuvre : *Archives, Walter Benjamin*, édité par les Archives Walter Benjamin.²³ Déguisé en archéologue, Benjamin n'est pas intéressé au fragment en tant que « relique précieuse » à conserver dans une vitrine de musée, il considère plutôt le passé comme négatif de l'actuel, pellicule fertile si capable d'engendrer de nouvelles images de ce que nous étions. De notre rapport à ce qui a été et à ce qui est en train d'arriver, c'est-à-dire des images de notre stratification et des décalages temporels, que notre conception de l'histoire doit savoir prendre en compte.

J'ai toujours considéré les archives comme des fragments constamment menacés de disparition. J'utilise divers documents comme autant de souvenirs, pour convoquer le réel tout en assignant à l'imaginaire ce qui relève de l'insu et qui constitue la mémoire.

Ici, je prends comme correspondance, le réveil benjaminien, ce moment biface qui est « le paradigme du ressouvenir »²⁴ et qui permet d'affirmer, avec la psychanalyse, que la mémoire même ne peut relever que l'inconscient. Dans une perspective benjaminienne, les archives constituent donc une forme de souvenir — représentation d'un évènement vécu : le geste de mise à l'écart des documents cherche à attester d'un évènement.

²³ Walter Benjamin. *Walter benjamin, Archives Images, textes et signes*, Paris, Archives Walter Benjamin, 2011

²⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, 3^e édition, Paris, 2016

Mais les archives ne sont qu'une partie infime de ce qui a été. Car c'est bien le propre des archives d'être lacunaires et fragmentaires. Quels que soient les efforts fournis, elles ne seront jamais que des traces, les indices que quelque chose a eu lieu, que quelqu'un a vécu. Elles sont toujours la marque d'une disparition. Elles pointent toujours vers ce qui manque, vers l'insu, vers l'inconscient.

Dans ce geste de l'archive, il n'est pas sans importance que j'invoque dans le même geste le parcours du père, du lieu pour mener ma quête. Ce que je cherche finalement, c'est une manière de s'inscrire dans le temps, c'est-à-dire à faire archive, à actualiser quelque chose du passé pour qu'il puisse avoir transmission.



Archives : Récolte des données et liens avec la production artistique (impression numérique – sérigraphie)

Inventaire — organisation — sélection — juxtaposition

2.2 Légendes affectives : imaginer pour se consoler.

Ma mémoire est trouée.

J’imaginai souvent des récits, des versions tronquées ou raturées et qui cohabitaient avec celles qui sont déformées, arrangées, réaménagées. Ces récits ne sont pas forcément cohérents, mais ils sont inévitablement présents dans mon album familial et personnel. C’est en leur compagnie que je marche.

Mes légendes affectives ce sont des petites histoires, fictionnelles ou réelles qui m’aide à exister. Familiales et personnelles, elles relient mes souvenirs entre eux en leur donnant du sens. Ces récits intimes agencent mon monde intérieur. Je me sers de mes légendes affectives, elles colorent et donnent du relief à mon existence.

Ces constructions de mon esprit me sont nécessaires pour évoquer le passé, s’inscrire dans ma généalogie.

2.2.1 Méthodologie

Mon processus de création et mes préoccupations sont axés sur l’absence et la perte autour du sujet familial en utilisant une méthodologie expérientielle. De ce fait, j’aborde une approche phénoménologique et intersubjective²⁵, pour nourrir ma production qui se base sur un moment, un

²⁵ L’intersubjectivité est « la communication entre les consciences individuelles, impliquant échanges et Réciprocité » (COLLECTIF, Le Petit Larousse grand format, Larousse, 2000, p. 555). Elle revient à signifier que l’expérience humaine n’est pas celle d’un être isolé, coupé du monde et des autres, mais celle d’un être en rapport avec d’autres. (Simone Manon. Source : <http://www.philolog.fr/intersubjectivite/>)

vécu, un ressenti. À travers cette méthode, je me nourris d'histoires personnelles. Ces récits enrichissent ma volonté de créer, et m'orientent vers les sujets que je veux aborder.

Cette collecte de données faite durant mon parcours en Europe est fondamentale pour cette recherche-crédation. En écoutant divers récits provenant de ma mère, ou encore les récits collectés lorsque j'étais en Allemagne, je pouvais inscrire cette collecte dans une recherche et l'organiser sous forme d'inventaire. Me servant d'un journal de bord comme pratique autoréflexive, j'inscris les dates, références, rues. Cet outil est une sorte de « mémoire vive » où s'inscrit un langage autour du concept de « l'image-survivante ».

Lors du parcours, l'image est centrale, je collectionne et ordonne mes photographies de lieux comme un album souvenir. L'image est donc l'essentiel du travail de recherche et doit s'inscrire dans un travail plastique. L'expérience du parcours a certainement nourri le besoin de créer des pièces d'ordre installative, plutôt que d'exploiter uniquement l'image reproductible par le biais de l'impression.

2.2.2 Acte de survivance

Mon acte de "survivance" (Nachleben) qui fait des images ces fantômes capables de traverser les frontières de l'espace comme du temps. Les images sont des migrantes, c'est comme cela qu'elles savent durer dans nos mémoires.

« La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un autre temps. Elle désoriente donc l'histoire l'ouvre,

la complexifie. Pour tout dire, elle l'anachronise. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelques fois après des choses moins anciennes. »²⁶

Mon acte de survivance, qui a pu se traduire ainsi : *survivance, revivance, renaissance, vie après la mort, vie continue*, se transpose par des images que j'ai cherchées et qui interrogent le temps avec la notion de ruine. J'ai ramassé des objets, mais surtout j'ai pris en photographie des lieux comme pour réveiller le passé, provoquer la mort, donner de la vie après la mort, faire survivre et confronter mon histoire.

Rejoignant l'idée de Warburg, considérant l'image comme porteuse de trace d'un déplacement temporel à l'intérieur même d'un déplacement spatial : l'image opère ainsi un double sectionnement dans la continuité temps-espace. Cette idée de la fissure temporelle et spatiale était mise au centre des projets de Warburg comme l'atlas *Mnémosyne*²⁷ organisé sur le principe de la coupure. Ce qui m'intéresse à travers cette idée, c'est cette potentialité d'une possibilité de morceler les structures temporelles.

En prenant l'idée de l'atlas de Warburg, je développe une archive qui se caractérise par une composition fragmentaire, géométrique, voire même architecturale. J'assemble les photographies des lieux collectées lors de la recherche, créant des liens formels en répétant des formes géométriques reprenant les formes de certains bâtiments.

²⁶ Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Ed. de Minuit, 2002.

²⁷ Aby Warburg, *L'Atlas mnémosyne : avec un essai de Roland Recht*, L'Écarquillé-INA, 2012

2.2.3 L'impression comme réactivation d'un passé

Les coupures temporelles requises à mon histoire éparpillée ressemblaient à une existence saccadée, déplacée, faite de ruptures et d'assemblages. Mon projet était d'investir ces structures temporelles à travers des expériences plastiques.

Sans images, je n'avais pas de vision de mon histoire, de ce fait, la vision de mon histoire devait passer par la représentation et par l'image. D'un côté, l'image véhicule l'idée de l'histoire (Geschichtsdarstellung) et, de l'autre côté, le monde prend consistance historique dans une image, dans une représentation (Weltdarstellung).

Reproduction.

Tout me revient à la trace, à cette empreinte.

Garder une trace.

Garder une trace de la trace.

Faire prolonger sa durée.

La trace est une mémoire et une empreinte qui se manifeste à travers différents moyens, différents médiums. On parle alors aussi bien d'image que de représentation. Comme une identité, l'image fait vivre à travers le passé et c'est également la chose qui restera de nous après notre mort. Il y avait donc l'idée de garder une trace par le fait d'en créer une.

Dans le processus du donner forme, je devais composer avec la matière, avec ses propriétés à la fois malléables et résistantes. Marquée par une résistance de la matière.

L'impression me donnait souvent le sentiment de dessaisissement, malgré une rigueur dans le processus, il n'était pas rare que l'objet me montre autre chose que ce que j'avais souhaité faire ou que je pensais avoir réalisé. Le procédé d'inscription de trace demande une préparation : je m'entoure très souvent de 3 ou 4 tables sur lesquelles déposer une multitude de feuilles, de papier d'impression, de tissus, d'encre et de rouleaux.

Je dois me soumettre au mouvement autonome de l'inscription, je suis entièrement dans le présent, dans l'instant, dans le « ici et maintenant ». Même si le geste est régulier, il donne lieu à des choses hasardeuses. Des choses inanimées se mettent à vivre par ce geste d'inscription. L'image se creuse, elle devient comblante, de nombreuses choses apparaissent, s'inscrivent et ne cesse d'apparaître. La répétition est compulsive, pourtant, elle ne ramène jamais à la même chose.

Il faut poursuivre.

Réencoder.

L'encre noire se fait liquide séminale, et le papier ou le tissu s'empresse d'embrasser l'encre. Tout comme moi, qui est assoiffée de voir le résultat.

Je suis toujours surprise et avec l'expérience du geste, je prends conscience que c'est par surprise qu'il faut opérer pour que l'image se donne et que s'inscrive la trace de ce don.

L'image est forme qui se forme.

Vivante.

2.2.4 L'espace comme révélateur de souvenir

Notre mémoire, qu'elle soit de l'ordre du souvenir, de l'inconscient ou de l'oubli, d'une certaine manière se loge dans les murs de l'habitat. Je décide de faire de cet écrit, une sorte d'état d'âme le reliant à la structure de ma mémoire.

À travers mon expérience de l'habitat, une réalité s'offre à moi : je vois des territoires vides d'humanité ; ils sont remplis de mémoires. À partir de cette remarque, mon regard s'est centré sur la matière de cette mémoire, qu'elle soit altérée, détériorée ou bouleversée. En prenant compte du texte de Bachelard, *La poétique de l'espace*, je comprends que la transition de la mémoire corporelle à la mémoire des lieux est assurée par des actes comme s'orienter, se déplacer, et surtout habiter. Ces « lieux de mémoire » fonctionnent comme des indices de rappels, une lutte contre l'oubli. Comment le déplacement, l'expérience du mouvement et du repos dans l'acte d'habiter, de résider, se développent et se constituent comme zone de représentation, d'appropriation et de pratique au service de la mémoire ?

Mon territoire était celui de l'atelier, en construction, en déconstruction, en devenir, il s'organise avec la matière. Les formes émergent peu à peu par cette matière et ce geste que j'accumule, que je répète inlassablement. Je fais émerger des formes, souvent fragiles et délicates, la temporalité des pièces rejoint le besoin de faire disparaître l'objet. Ces manques sont présents dans les formes qui m'entourent, ils me rappellent combien le temps passe et comment les choses peuvent disparaître de la mémoire.

La construction d'un volume à travers la matière me permet une récupération de la mémoire, comme un renouveau par la matière, comme des réminiscences du passé, au sens du souvenir. Je

pense que la réminiscence fait remonter à la surface des souvenirs enfouis ou lointains, des expériences que j'ai pu vivre dans mon passé.

Je traverse les couches, je me perds, je reprends, je répète encore et encore.

Il n'y a pas le but d'aboutir à quelque chose, mais plutôt au premier pas d'une autre. Ce projet de création n'est pas la fin d'une construction, il est comme la mémoire, un mouvement de va-et-vient qui laisse des vides, des absences, des traces du passé, révèlent des couches.

CHAPITRE 3
LA MATIÈRE DE L'ABSENCE

3. La matière de l'absence

Il y a plusieurs strates de mémoire, plusieurs traces à suivre, pour entrer dans mon travail plastique. Je pense que mon écriture se fragmente au rythme de mon amputation : impact (la perte des pères), pour faire apparaître un cratère (le vide qui demeure au cœur des vestiges, la « *matière de l'absence* »).

Comme confrontée à ma propre disparition, je ne peux plus me penser que par des traces. À partir de cette sidération, qui laisse sans langage, remontent les souvenirs d'enfance, les souvenirs encore plus enfouis, ceux qui chuchotent dans l'oreille.

Mémoire ou oubli, je me demande, qu'est-ce qui permet de survivre ? Comme une pensée tremblante, je fais face à l'invisible et je désire l'indicible par la confection « d'image survivante ».

3.1 L'impression comme célébration de l'image survivante

J'analyse les fragments de ma vie, d'un rêve ou d'un souvenir afin d'en laisser une trace.

Cette trace passe par l'acte d'imprimer des images, de déposer des images sur une surface.

Fixer une présence.

Éterniser une empreinte.

Restituer un absent.

Dans ma quête des origines, l'archive photographique représente un puits d'images sans fin qui renouvelle sans cesse l'image du passé, une fiction du présent. En effet, l'image est passée comme la photographie est mémoire. La mémoire est la gardienne d'une conscience collective qui s'applique à l'échelle individuelle.

Dans mon travail, la relation à l'image se construit à travers deux types de mémoire. La mémoire collective nous transmet des images oubliées de la société tandis que la mémoire individuelle tente de retrouver celles qui attestent de cet acte de naissance. Dans notre société, l'image sans son support ne serait que l'ombre du passé, un éphémère que l'on ne cessera jamais de poursuivre comme une foi nécessaire à notre survie.

Dans ma recherche de l'archive photographique, mon analyse se focalise sur les photographies de famille, avec comme point de départ ma famille. Cette envie et cette curiosité de découvrir vingt, trente, quarante années plus tard, les images des membres, sont comme une enquête sur mes origines. Les photographies m'apportent des indications historiques sur leur vie, leur époque, leurs coutumes, leur implication dans l'histoire collective et la communauté familiale. Ils s'inscrivent comme l'annonce de ma propre existence.

Ma collection d'archives photographiques ne voit pas sa finalité dans l'édition ou la sérigraphie, elles se servent de ces supports pour être en constant mouvement. Ces objets d'images, je les manipule pour tisser une histoire, celle que je veux raconter, transmettre. Mes archives symbolisent ma propre lutte contre l'oubli, la déclaration de mon droit d'exister, le point d'ancrage de mon origine, un documentaire sur ma présence et absence, un souvenir matérialisé, la trace de mon regard, le testament de mon passé et de mon avenir.



Processus de création : Transition entre la photographie et l'impression sur plaques de métal
Archive photographique lors de la collecte et inscription de la trace

Faire une image.

Écrire un texte, ça naît toujours d'un sentiment, de quelque chose de vécu.

Je ne peux pas, comme ça, pour rien.

Je ne peux pas créer quelque chose qui ne soit pas lié à une expérience, à mon expérience.

L'impression s'est créé un mouvement entre des mouvements.

Comme des allers-retours constants entre les images, j'analyse une nouvelle fois l'image, l'empreinte ou la trace, pour leur représentation, sur leur sens et leur signification.

Je cherche le plus souvent une rencontre, un croisement entre les images. Il faut qu'il s'opère un frottement entre les objets.

Lors de ma recherche création, je voulais utiliser le textile. Le rapport au textile comme sa présence est une matière essentielle dans mon travail. Dans ce travail d'archive, je voulais reproduire des archives sérigraphiées sur du tissu. Ce sont des images tramées qui m'apportent cet écho du passé. Comme un film, je traite, j'agrandis et réinscris ces images à travers un écran pour trouver son impact sur un support textile riche en sens, comme le tissu d'embaumement. Ce support est utilisé pour son rapport symbolique, mais également pour sa transparence. Cette transparence permet de forcer le spectateur à ne plus percevoir la masse formelle qu'il est habitué de côtoyer, mais à se confronter à un milieu différent qui place l'œuvre entre le visible et l'invisible, mais également de montrer l'espace comme presque vide, presque rempli.



En processus de création : Impression sur tissus d'embaumement

Éparpillement

Je compose, décompose et recompose avec l'image. J'enregistre les images passées au présent. Je réactive un fragment du passé, je fais vivre une nouvelle fois l'image à travers l'impression.

3.1.1 L'archive comme pont des identités

Garder une trace d'une expérience, c'est l'archiver dans le sens de recueillir et de mémoriser. La captation d'image est donc une réponse à cette idée de temporalité de l'action, et donc de sa mémoire.

En fait, c'est le médium d'archivage qui, à mon sens, sera le plus approprié. Mais quelle image ? Et par « image », j'entends ici, tout ce qui peut donner à « imaginer ». C'est-à-dire que je me détache de l'image-objet pour tendre davantage vers ce qui finalement, « fait image ». Je ne parle plus de l'image en tant que médium, objet matériel, mais plus de l'image comme création mentale générée par un élément réel. Cela peut être un son, un objet qui amènera le regardeur à imaginer, et donc, se créer des images à partir de ces éléments. Les images que je crée interrogent cette faculté de l'homme à « imaginer », à interpréter et à se créer ses propres histoires par-dessus la mienne ; une sorte de palimpseste d'expériences sensibles.

Ainsi, mon travail d'archive se fait par une expulsion d'images, d'objets, de textes où ce geste s'accompagne du tri, de la hiérarchie et de la sélection.

Le montage d'image me permet en quelque sorte de réaménager mes souvenirs, comme un besoin de les comprendre pour mieux comprendre cette histoire éparpillée. J'ai souvent eu l'impression de pallier une déficience à travers cette recherche, je ne savais pas comment me comporter avec mon passé, alors ce qui reste de moi, c'est la vision du monde que j'ai, et la matière de cette vision transmise par les arts visuels.

Pour l'exposition de cette maîtrise, je souhaite rendre sensible une expérience personnelle aux yeux d'autrui. C'est l'objectiver de manière à la transmettre par les sens. Il s'agit de proposer à l'autre une ouverture de ma propre expérience, de mon histoire personnelle.

Par l'exposition : *Surgissement de l'absence*, composée de deux installations, ces divers « mondes », je propose une première réalisation autour de la survivance de l'image.

Pour la pièce : *Palais de ma mémoire* (figure 11) le médium utilisé est la sérigraphie sur tissus d'embaumement. La multiplication d'image sur tissus transparents flottants et s'accumulant au fur et à mesure sur le mur souligne l'idée de strate, mais également une tentative de l'image de lutte contre sa disparition.

Sur chaque morceau de tissus, des images de lieux imprimés en sérigraphie se répètent plusieurs fois sur le mur, s'accumule peu à peu afin de créer ce rapport entre apparition, disparition de l'image. Mon intention à travers ce dispositif est que le regardeur soit confronté face au mur, face aux plis de l'image-palimpseste. Le public décèle les autres images, comme un saisissement que provoquent certaines images. Une sorte de trouble intérieur qui tout à coup agit sur notre regard, le regard s'arrête et donne l'envie de tirer à soi ces images aperçues. Être attentif au bruissement de l'image.

Ces images que j'ai trouvées, collectées constitue pour moi une sorte de palimpseste. Au-delà de la nature première de l'image qui se donne à nous dans un contexte défini, il peut se trouver pour cette image d'autres modes d'existence.

Progressivement dans cette recherche, j'avais cette profonde conviction que l'image est un véritable lieu d'inscription du sens. Cette conviction s'est incarnée dans un travail où il m'apparaissait inévitable de trouver diverses modalités pour venir habiter le champ de l'image. Dans la mise en image lors de l'impression sur tissus, il y a cette volonté de produire une image-palimpseste à travers les diverses superpositions, strates en disparition.

Ce dispositif est aussi une métaphore autour de l'archive comme un espace transitoire accompagné d'états et constitué par les « images-souvenirs ». Par ce travail, je transporte mon image souvenir

vers une image souvenir qui se donne à l'autre comme un souvenir commun dans une œuvre qui se veut réactive.

La mise en forme du dispositif murale est de pouvoir relier, connecter ensemble les images, mais également de créer un mur de strates où se trouve les jonctions et les ancrages de cette mémoire. Le but est d'obtenir une lecture non linéaire, plutôt fragmentaire, n'ayant pas de début ni de véritable fin.

L'expérience de l'exposition a permis de confronter l'œuvre au regardeur et je suis satisfaite des observations et analyses faites durant l'exposition, principalement pour la pièce : *Palais de ma mémoire*. L'œuvre a été perçue comme la pièce principale de ma recherche-crédation, un dispositif vaporeux et fragile. Cette fragilité a souvent été comprise en lien avec la fragilité de la mémoire et de l'archive, il m'a été également souligné que le sens de l'objet est fluide, en mouvement comme ces tissus qui bougent à chaque passage d'un corps. J'ai aimé cette idée de fluidité, de quelque chose qui vient et qui repart, qui s'arrête et puis qui soudainement se remet à virevolter, ne laissant que ces quelques fragments qui ondulent avant de disparaître.

3.1.2 Création d'une zone de stationnement pour le livre

Ayant eu une formation en édition lors de ma première maîtrise en France, il m'était important de créer une édition qui souligne également mes préoccupations autour la trace et du fragment. Mon rapport au livre est similaire aux œuvres d'art, je cherche à faire l'expérience autant de l'un que de l'autre, c'est-à-dire, une volonté d'être plongé dedans. Ici, je me posais la question du livre d'artiste, mais surtout comment l'édition, pouvez être elle aussi réactive ? Mon intention était de créer un livre qui reprend les traces de cette exploration, de cette quête, comme un prolongement des

expériences vécues, une sorte d'écriture indicielle, plus accueillante qu'explicative, pour pouvoir s'emparer librement d'un contenu en processus.

Mon attachement à l'édition est lié à son caractère d'être manipulable, l'objet est en contact direct avec le regardeur. Il y a un rapport direct avec le public, et plus simplement un rapport de vision avec l'œuvre, mais une relation. Dans ce sens, je considère plutôt une présentation d'approche et de rencontre avec le public.

L'idée de cette édition est de reprendre le concept du *Palais de la mémoire* dont le principe de base de cette technique consiste à imprimer dans la mémoire une série de *loci* (lieux), généralement architecturaux dans lesquels il faut utiliser des images frappantes pour mémoriser en suscitant des chocs émotionnels. Mon édition reprend cette idée d'association de lieux et d'images à valeur émotionnelles en prenant trois termes pour construire le livre : l'ordre, l'association et la répétition. L'ordre correspond au parcours et au trajet de la recherche des origines par l'emplacement des bâtiments, l'association se fait entre les images et l'expérience vécue, puis la répétition de certains éléments architecturaux que l'on retrouve progressivement dans le livre.

Lors de cette création, le choix de trois objets-livres : *Archives* (figure 13) se sont faites afin de donner un autre point de vue sur mon processus de création autour de l'archive et du fragment. Le désir d'intégrer cet objet livre au sein de l'exposition a été complexe. Je souhaitais une zone de stationnement pour donner un temps à cette lecture. Cette zone s'articule à travers les notions de réception et de perception dont le but est d'avoir une œuvre expérientçable.

Ma conception de l'œuvre expérientçable s'oriente sur l'intérêt porté par les comportements et les relations que le public sera susceptible de développer. J'ai donc créé une place pour le spectateur

et l'objet-livre. J'ai tenté de mettre en exposition ces trois objets sur trois socles avec la partie sonore.

Expérimenter l'œuvre par le sensible, c'est recréer cette relation avec le spectateur à travers nos sens, nos émotions et notre corps. Dans un échange, c'est laisser l'œuvre s'inscrire sur notre sensible, notre corps et notre raison. Mais c'est aussi laisser le spectateur écrire l'œuvre en la comprenant et en l'interprétant à sa manière.

L'expérience du livre a été intéressante de créer dans l'espace de l'exposition : *Surgissement de l'absence*. La zone de stationnement s'est organisée autour de trois pupitres blancs avec comme objet, trois livres-objets en édition originale. Toutefois, cette zone de stationnement a été perçue comme un élément mis de côté dans l'espace de l'exposition et pas assez visible.

Je prends conscience que l'objet du livre doit être tiré de son anonymat et assumé comme un objet à part entière et non comme un « accompagnateur » aux deux œuvres installatives de l'exposition. À travers cette expérience de l'exposition, je souhaite investir le livre comme un espace prédéterminé pour créer une œuvre originale et inédite. Créer une œuvre composée de ces divers fragments, traces dans la perspective de réunir cette recherche, ce parcours et cette enquête.

3.2 L'installation comme célébration du surgissement

Si l'on reprend l'étymologie du mot « espace », la racine vient de « pat » ou « pod » que l'on retrouve dans les mots latins *petannumi* qui veut dire ouvrir largement, déployer ; *petalon* (pétale, feuille) ; *petalos* (étendue et plat développé) ; *petasma* (déploiement, étoffe déployée) ou encore le verbe *pateo* qui signifie être ouvert ou accessible.

L'espace est donc ce qui ouvre, ce qui rend manifeste, qui fait voir, paraître et dévoile. Les espaces que je regarde sont des territoires qui sont les composants du paysage urbain. Ces transformations spatiales produisent plusieurs effets. La matière du passé se superpose à la matière du présent, il existe dans ou sur le sol des strates qui contiennent l'histoire du développement de nos territoires et qui nous permettent de les comprendre.

Sensible au lieu, et à l'espace, je me suis vite interrogée en tant qu'artiste à l'installation. Terme très polysémique, je souhaitais comprendre ce besoin de mettre mes images dans un espace spécifique et de créer des mondes. J'envisage l'installation plutôt comme une modélisation spécifique d'une matière et d'un contenu plastiques différente des autres formes d'art. Plutôt qu'un genre distinct, l'installation est une manière de mettre en situation divers éléments qui formeront un "circuit ouvert" qui rend compte de mes préoccupations poétiques. À travers mes expérimentations, je suis attirée par l'installation-station, une sorte de parcours par stations, par moments scéniques précis. Pour l'exposition, l'espace est fondamental, l'intention est de proposer différentes séquences disposées dans l'espace, mais qui n'ont pas d'ordre de progression quelconque. Le sujet percevant est appelé à déambuler dans ou devant l'œuvre morcelée, mais il a la possibilité de lier à sa guise les signes qui surgissent dans son champ visuel.

3.2.1 Composition de strates : les échos du passé

J'ai souvent l'impression que le temps est la première matière avec laquelle je joue.

Je suspends, je déplie, je décompose, je superpose. Je fixe un temps, une expérience, un moment présent. J'accède à des strates, à une perception plus « profonde », pour déployer le mystère de l'image.

Mon but est de créer un souvenir, un souvenir partageable.

Mais également de pouvoir créer quelque chose d'intemporel. Je reviens une fois de plus au temps.

C'est drôle, car lorsque j'étais petite, j'avais peur du temps qui défile. En tant qu'artiste, je pense réussir à apprivoiser cette peur. Maintenant, je regarde le temps avec tendresse.

Pour ce projet, j'ai pris le temps, le temps de le digérer. J'ai pris le temps de vivre mes images, de les comprendre. Et ce temps il le fallait pour ne plus simplement être dans l'émerveillement du souvenir.

Prendre le temps avec l'image pour l'intégrer dans un contexte qui la rende partie intégrante d'une exposition qui ne fasse pas juste le résumé d'une expérience de disparition.

Ce projet autour de l'image a été une quête initiatique, un lien qui perdure entre les morts et les vivants, comme un roman des origines. La véritable difficulté dans mon enquête des origines dans l'image a été de différencier le souvenir de la fiction. Comment séparer le mythe privé, la mémoire et l'imaginaire ? Pour ma part, l'histoire de mes ancêtres et des membres de ma famille est essentielle dans le mythe qu'elle suscite.

Néanmoins, l'intérêt dans la contemplation de ces images se trouve dans le mystère qu'elles évoquent et leur interprétation dans le présent. C'est le mystère qui maintient les images, trace de

la vie, vivantes dans notre inconscient collectif et personnel. Ces images n'appartiennent déjà plus à l'instant où elles ont été prises. Elles sont replacées irrémédiablement dans de nouveaux contextes, leur inscription temporelle est continue. Entourés d'images, nous nous situons entre le souvenir du passé et la fiction de l'avenir.

Sous la forme de sérigraphies d'images, je reconstitue des albums. Rassemblées, elles sont une première étape de regroupement, de conservation d'images. Elles deviennent ma propriété et donc mon héritage.

Lors de ma recherche-crédation, j'ai abordé l'archive comme un document physique qui peut témoigner d'une absence. Mais comment cette archive peut-elle assurer sa perpétuité et comment diffuser cette absence ? L'inscription de cette trace se veut à la fois un témoin visuel, un acte mémoriel et la preuve d'une survivance.

Pour le projet sculptural : *Pont des identités* (figure 12), je me suis prise pour une archéologue qui creuse dans divers albums photographiques. La sculpture rassemble des centaines de plaques de métal poli sur lesquelles ont été sérigraphiées des photographies apparaissant en négatif. Ces clichés sont difficiles à décoder, je voulais rendre l'image fantomatique entre apparition et disparition. Cette pièce est habitée par des images, matérialisées par des plaques de métal, les portraits sont le fruit d'un travail d'archive collecté durant la maîtrise sur mon histoire familiale. Marquée par ces blancs, ces absences, j'offre une métaphore par la constitution d'un monument symbolique où séjourneraient des fragments d'individus, d'identités, et de mémoires afin de construire un premier récit de consolation.

Mon désir n'est pas innocent d'opposer au foisonnement légèrement chaotique de la structure verticale, l'alignement symétrique des plaques posées sur le plancher. Une sorte de dualité entre la

géométrie au sol, comme les allées dans les cimetières, en confrontation avec l'élévation des plaques.

De plus, le médium comme le métal permet une belle découverte : celle du son. En effet, l'aspect sonore de la pièce s'organise par le choc des plaques de métal entre elles, qui créent une atmosphère à la fois étrange, particulière et familière.

Mon rapport au médium qu'est l'impression me permet d'explorer le temps, la mémoire, les retours, les absences, l'échange entre l'espace mental et la réalité matérielle.

Le travail de l'espace est essentiel dans mon travail. Pour cette pièce, la scénographie joue un rôle fondamental, la sculpture prend possession de l'espace et ainsi les images créent une architecture, palpable par la puissance des visuels et la matière du son qui emplissent tout l'espace physique et l'espace mental. Mon désir est d'utiliser l'espace de la galerie comme une matière en elle-même.

3.2.2 Hybrides narratifs :

Les lieux que je crée demeurent indéterminés, c'est un monde aux résonnances profondes qui émerge de mon esprit et vient s'inscrire par l'image. Cette image remplie devient une énigme lentement délivrée qui s'ouvre sur d'autres mystères dans l'espace.

La transmission prend source avec le voyage et l'expérience.

Narration d'une histoire, d'une expérience

Narration d'un passé

Je voulais montrer les lieux, de faire un souvenir passé une envie du présent.

Rêve, nostalgie, voyage

L'errance comme élément structurant d'une narration

Animée par la curiosité, j'étais fascinée d'utiliser la variété des matières pour construire des récits, l'image fixe ou mobile, le geste ou encore le son. Pour cette exposition, je voulais utiliser l'aspect sonore pour son expérience d'écoute : un mécanisme corporel et subjectif.

L'intérêt pour l'écoute est un processus qui donne vie et par lequel nous ressentons et comprenons l'instant que nous vivons : elle relie continuellement le monde intérieur et le monde qui nous entoure, elle transmet des informations entre les deux.

À travers ma recherche, j'ai développé un travail sonore qui s'est manifesté lors de mon parcours en Europe. Le processus de création a été d'enregistrer mes parcours, comme des fragments de bouts de papier que j'amassées pour en construire un récit fragmenté. Le montage sonore s'est organisé à mon retour au Québec, les sons se sont accumulés, assemblés, disséqués pour créer un entremêlement de divers bruits, des modulations qui composent une structure poétique. Le but de cette partie sonore n'a pas été de construire une histoire linéaire, mais plutôt des narrations hybrides qui se stationnent dans une zone spécifique dans l'espace de la galerie. Ici le but étant d'envelopper l'espace abstrait (le son) et le lieu propre (la galerie) tout en permettant de situer le spectateur dans chacun de deux environnements et d'acquérir une position qui peut être à la fois matériel et immatériel.

Ces narrations hybrides s'articulent autour de l'objet sonore écouté dans un casque et de l'objet-livre, accueillant le participant à faire cette double lecture. De ce fait, une brèche s'ouvre sur les associations entre le son et les images et ainsi divers espaces-temps encapsulés se superposent au présent.

Les séquences assemblées construisent une fiction qui bifurque lors de chaque manipulation. Entretenant ce lien dans mon travail sonore, je voulais articuler les divers éléments de l'exposition, imbriquer à la fois l'installation sculpturale, le dispositif mural et les images dans un climat étrange et familier afin « d'affecter » le spectateur.

Lors de la mise en espace de la partie sonore, je me suis rendu compte que cette pièce était de type exploratoire. Je trouve cet élément pertinent pour cette fonction d'expérimentation, d'une forme qui est aussi fragmentaire n'ayant ni de début, ni de fin et qui accompagne les diverses pièces comme une nouvelle preuve de cette enquête. Pour la suite de mon processus de création, je souhaite poursuivre cette exploration sonore pour les prochains projets, en incluant une véritable rencontre avec l'image.

CONCLUSION

Dans ce travail d'écriture, de cette recherche-création, la mémoire est la visée et le souvenir est la chose visée qui se détache du fond mémoriel. Pas de vie sans mémoire, cela me pousse à faire un retour au passé. Mais loin, ici, l'idée d'un quelconque conservatisme mélancolique. Regarder derrière moi est une manière d'offrir un tremplin vers l'avenir. Il faut s'attacher à sans cesse recreuser ces couches de l'histoire, à les interroger, pour mieux les manipuler ensuite. Se rappeler, fouiller dans ses souvenirs afin d'établir un paysage propre à développer l'après et en conséquence éveiller l'imagination. Car qu'est-ce que l'imagination sinon un processus qui pioche dans les images rangées de la mémoire pour ensuite les reconfigurer ?

Pas de vie sans mémoire et pas d'imagination sans souvenir. Une image que l'on se fait du passé. Ne pas oublier. Toujours. Jamais. L'imagination comme nécessaire à la création, autant que la mémoire est située vers la réalité antérieure. Il faut se retourner sur nos expériences passées. En ce sens, la dimension de temps est essentielle. Savoir regarder et être à l'écoute de la temporalité, c'est se permettre peut-être une meilleure compréhension du reste.

C'est dans cette direction que cette recherche-création s'est articulée. S'imprégnant de mon histoire personnelle, le besoin viscéral de comprendre les blancs, les disparitions de mon histoire s'est organisé vers la nécessité de donner forme à l'absence. Mais également de proposer à travers l'impression et l'installation, le concept de survivance.

   travers cette recherche, je suis passée au travers de ce passé retransch  . Comme une déambulation autour de mes origines, de mon histoire éparpillée, j'ai emprunté des passages plus biscornus. J'ai pu parcourir un espace et un temps situés dans un va-et-vient continu. Va-et-vient sur lequel il

faudra revenir encore et encore, au risque de frôler la redondance. Au bout de ce parcours, je pense avoir fait une rencontre triple, voir même anachronique puisque c'est celle du passé, du présent et de l'avenir. Mon travail plastique a permis la déconstruction, la relecture de chaque image composée, retirée, fragmentée, chaque tissu soulevé, chaque boîte ouverte, chaque œil fermé, chaque son écouté, afin de dévoiler le noyau dur de la survivance. La durée de cette traversée stratifiée a été suffisante pour me permettre d'atteindre une proposition plastique sur le concept de survivance à travers la notion d'archive sous l'angle de la fragmentation, de la trace et de l'accumulation.

L'exposition « Surgissement de l'absence » est une proposition qui met en lumière les diverses notions qui font partie de mon univers esthétique, mais également de mon langage plastique. L'intention est d'orchestrer le plus habilement possible, des pièces composées de différents degrés de matérialité et des affects « distribués » entre matériaux, formes et espaces. À travers l'idée de donner forme à l'absence, j'ai tenté de créer une histoire matérielle qui engloberait une expérience humaine.

J'ai écrit, décrit, conté ce mémoire, je me suis raconté mon histoire. Comme une flânerie de promenade, une récolte en poche au fil des phrases. Le mémoire s'est composé sur le chemin du glanage. En soulignant le geste, le geste qui fait apparaître, qui isole et sépare. Le geste d'évider la matière pour atteindre une forme. Le geste d'appliquer une forme à la matière. En avançant en construisant, en reconstruisant, en récupérant la mémoire à travers la matière, je fais acte de survivance. Le renouveau par la matière et dans la matière. La boucle est bouclée.

L'exploration de cette transmission de la mémoire s'est articulée et s'est rendue nécessaire par l'errance. Je prends soudainement conscience que l'errance devient un point d'ancrage pour un

autre avenir. Entre errance et voyage, je note et j'observe chaque jour un peu plus. Ma prochaine exploration se fera sous cet angle, comme une vagabonde, parcourant son territoire, insulaire exilée.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, Paris, 1992.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2011.
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947.
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BAUDELAIRE Charles, *Écrits esthétiques*, Paris, Éditions 10|18, 1986.
- BARTHES Roland, *La Chambre Claire. Note sur La Photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
- BARTHES Roland, *Journal du deuil*, Paris, Le Seuil, 1979
- BELLOUR, Raymond. *Entre image*. Éditions, La différence, 2002
- BENJAMIN Walter, *Archives*, Berlin, édité par les Archives Walter Benjamin, 2011.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2012.
- BENJAMIN Walter, *Œuvre III*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BERGSON Henri, *Matière mémoire, essais sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 2012 (col, Quadrige)
- BOLTANSKI Christian, GRENIER Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007.

- CERTEAU, Michel (de), *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions du regard, Paris, 2002.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Éditions Folio, Paris, 1995
- DEPRAZ, Natalie. *Comprendre la phénoménologie : Une pratique concrète*, Éditions Armand Colin
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 2008
- DIDI-HUBERMAN, George. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris. Éditions de minuit, coll. "Critique", 1990
- DIDI-HUBERMAN, George. *L'image survivante : histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Éditions de minuit, coll. "Paradoxes", 2002
- DIDI-HUBERMAN, George. *Image malgré tout*. Éditions de minuit, 2003
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Sous le regard des mots », dans *Phalènes, Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013
- DURAS Marguerite, *Écriture*. Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1995
- FOESSEL Michael, *Le temps de la consolation*, Edition Seuil, 2015
- FREUD, Sigmund. *Deuil et Mélancolie*, Éditions Payot, 2011
- GOSSELIN, Pierre. Le COGUIEC Éric. *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'université du Québec, Québec, 2006
- HUSSERL, Edmund. *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, traduction française R. Kassis et J.-F. Pestureau, Grenoble, Jérôme Millon, 2002

- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Académie éditions, Londres, 1979.
- KUBIN Alfred, *Le Travail du dessinateur*, Paris, Allia, 2007
- LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Flammarion, Paris 2011.
- LECLERC Josée, *Quand l'image s'écrit, Figures de l'atteinte dans le témoignage d'artistes*, Éditions Liber, 2012
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
- PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008.
- PEREC Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Éditions Gallimard, coll. "L'imaginaire", 1993
- PLATON, *Phèdre*, Edition Belles lettres Paris, 1998
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*, t. 3, Paris, Éditions du Seuil, 1985
- ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Editions Stock, 2003
- SEBALD W.G, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, actes sud, Arles, 2014.
- SEBALD, W.G. *Vertiges*. Éditions Actes sud, 1990
- SEBALD, W.G. *Les anneaux de saturne*. Éditions Actes sud, coll. " Babel", 2013
- TISSERON Serge, *Les Secrets de famille*, Paris, PUF, 2011
- WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne*. Édition L'écarquillé, 2012

